

**A patrimonialização dos teatros
brasileiros em 1963: o Teatro
Sete de Abril, em Pelotas, e o
Teatro Arthur Azevedo,
em São Luís**

**The patrimonialization of the
Brazilian theaters in 1963: the
Theater 7 Abril, in Pelotas, and
the Theater Artur de Azevedo,
in São Luiz**

**La patrimonialización de los
teatros brasileños en 1963: el
Teatro 7 de Abril, en Pelotas, y
el Teatro Artur de Azevedo, en
São Luiz**

Eduardo Roberto Jordão Knack¹
Ariadne Ketini Costa de Alcântara²

Recebido em: 10/7/2019
Aceito para publicação em: 19/9/2019

Resumo: Este trabalho tem como objetivo principal tecer algumas reflexões teóricas sobre o processo de tombamento de um conjunto de teatros brasileiros encaminhados ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), com destaque para o Teatro Sete de Abril, em Pelotas, e o Teatro Arthur Azevedo, em São Luís. As considerações de ordem teórica e metodológica buscam abordar o diálogo entre o SPHAN, o SNT e agentes locais (do poder público ou da sociedade civil), as relações entre atribuição de valor, memória e patrimônio nessas diferentes esferas (o nacional, com o SPHAN, e o local, com os sujeitos envolvidos no processo) e o papel das fotografias nesses processos.

Palavras-chave: patrimônio; memória; teatro.

Abstract: The present paper aims to produce some reflections on the process of registration of a set of Brazilian theaters sent to the “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (SPHAN) (National Historical and Artistic Heritage Service) by the “Serviço Nacional de Teatro” (SNT) (National Theater Service). The theoretical and methodological considerations involve discussing the dialogue between these two entities, as well as between SPHAN and local agents (of the public power or of civil society), the relations between value attribution, memory and heritage in these different spheres (SPHAN, and the local with the groups involved in the process) and the role of the photographs in these processes are some of the main topics developed throughout the work.

Keywords: heritage; memory; theater.

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo principal hacer algunas reflexiones teóricas sobre el proceso de preservación de un conjunto de teatros brasileños enviados al Servicio Nacional de Patrimonio Histórico y Artístico (SPHAN) por el Servicio Nacional de Teatro (SNT). Las consideraciones teóricas y metodológicas implican discutir el diálogo entre estas dos entidades, así como entre SPHAN y los agentes locales (del poder público o de la sociedad civil), las relaciones entre la atribución de valor, la memoria y la equidad en estas diferentes esferas (el nacional,

¹ Graduado e mestre em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF), doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), pós-doutor em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Professor adjunto do curso de História da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Temas de interesse: memória, patrimônio, comemorações e cidades.

² Doutoranda e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPEL, mestre em História Social pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente desenvolve pesquisa sobre a patrimonialização do conjunto arquitetônico de São Luís, em que analisa as narrativas e os discursos que fomentaram a constituição de regimes patrimoniais sob a perspectiva da autenticidade e integridade desse acervo edificado.

con el SPHAN y el lugar con los sujetos involucrados en el proceso) y el papel de las fotografías en estos procesos son algunos de los principales temas desarrollados a lo largo del trabajo.

Palabras clave: patrimônio; memória; teatro.

Este estudo pretende estabelecer uma análise comparativa entre os tombamentos do Teatro Sete de Abril, da cidade de Pelotas (RS), e do Teatro Arthur Azevedo, da cidade de São Luís (MA), compreendidos, respectivamente, nos processos n.º 640 e n.º 694, que tramitaram na Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) entre o ano de 1963 e o fim da década de 1990³. No plano teórico, discutiremos os critérios de julgamento desses processos, com base na contextualização dos valores históricos e artísticos estabelecidos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Inicialmente, dedicaremos espaço para o estudo dos processos de patrimonialização dos bens tombados em Pelotas, entre 1960 e 1990, tendo como principal objetivo observar o valor atribuído aos bens tombados em duas escalas diferentes: em âmbito local (legislação municipal) e em nível federal pelo IPHAN. Entre outros objetivos, destacamos a análise do diálogo entre o poder local e o IPHAN, a atribuição de valor aos bens tombados pelas diferentes esferas e sua relação com a modernização urbana que assolava a cidade (processo de verticalização, especulação e valorização da área central, criação de bairros operários) e a ameaça ao patrimônio edificado.

Ao analisar a solicitação do tombamento do Teatro Sete de Abril, de Pelotas (Processo n.º 640-T-63, 1963), feita pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) à DPHAN, discutiremos processos que tangenciam o conceito de ativação patrimonial, definido por Llorenç Prats (1983). Esse pedido despertou o interesse em empreender a atual pesquisa, visto que em uma revisão bibliográfica não foi encontrado nenhum trabalho específico sobre tal solicitação.

Em 1963 o SNT enviou uma carta ao diretor do DPHAN solicitando o tombamento de 15 teatros brasileiros, em diferentes estados do país, com a seguinte justificativa:

Transmito a V.S^a. uma relação de teatros do Brasil que por seu valor histórico ou artístico carecem de conservação e preservação, solicitando a V.s. que promova junto aos poderes competentes a sua inclusão nos livros tomo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. [...] O conjunto desses teatros é da mais alta significação histórica e artística pois, precisamente por essas casas de espetáculo, se poderá reconstituir em grande parte o que tem sido o desenvolvimento da atividade teatral em todo o país, razão essa que os integra no patrimônio cultural do país (IPHAN, 1963a, p. 1).

Entre os teatros para os quais o SNT solicitou o tombamento se encontravam, na seguinte ordem: 1 – Teatro Amazonas (Amazonas); 2 – Teatro da Paz (Pará); 3 – Teatro Arthur Azevedo (Maranhão); 4 – Teatro 4 de Setembro (Piauí); 5 – Teatro José de Alencar (Ceará);

³ De acordo com a cronologia institucional utilizaremos neste trabalho as siglas SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que corresponde à atuação do órgão até 1946; DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), entre 1946 e 1970; IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), compreendido entre 1970 e 1979; SPHAN/Pró-Memória, entre 1979 e 1990; IBPC (Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural), entre 1990 e 1994; retornando a denominação IPHAN em 1994, sigla que permanece até os dias atuais (REZENDE; GRIECO; TEIXEIRA; THOMPSON, 2015).

6 – Teatro Alberto Maranhão (Rio Grande do Norte); 7 – Teatro Santa Rosa (Paraíba); 8 – Teatro de Santa Isabel (Pernambuco); 9 – Teatro Deodoro (Alagoas); 10 – Teatro Sete de Setembro (Penedo, Alagoas); 11 – teatros de Ouro Preto (Minas Gerais); 12 – Teatro de Sabará (Minas Gerais); 13 – Teatro Dona Eugênia (Nova Friburgo, Rio de Janeiro); 14 – Teatro João Caetano (Itaboraí, Rio de Janeiro); 15 – Teatro Sete de Abril (Pelotas, Rio Grande do Sul). Importante mencionar que, embora o pedido dos tombamentos seja de 1963, alguns desses processos, como é o caso do Teatro Arthur Azevedo, se desenrolaram até a década de 1990, o que justifica o recorte temporal da pesquisa.

Além do papel da atribuição de valor aos bens preservados, também constitui elemento central da pesquisa a função do tombamento enquanto instrumento de preservação. De acordo com Fonseca (2005), o tombamento é o principal instrumento de preservação do SPHAN desde a sua fundação, em 1937, e foi apropriado pela sociedade de diferentes maneiras, gerando consequências positivas e negativas. Pode resultar em benefícios para economias locais ou constituir entrave para seu desenvolvimento, pode acabar desembocando em uma teatralização, espetacularização da história e da cultura, ou valorizar a memória e a identidade de grupos sociais (PRATS, 2005).

Concordando com Prats (2005), diferentes interesses estão em jogo quando ações de preservação da memória são desencadeadas. A preservação, como já explicitado, é orientada por discursos que definem seus critérios, que atribuem valor e, dessa forma, constroem o patrimônio. Isso levando em consideração, como já indicado, que alguns desses teatros receberam pareceres contrários ao seu tombamento⁴, o que gera um questionamento sobre os critérios, o discurso, o valor atribuído aos bens pelo SPHAN, bem como nas relações estabelecidas entre os sujeitos envolvidos nos processos.

Elucidar tais questões permite, além de compreender um recorte da história da preservação do patrimônio nacional brasileiro, refletir, questionar e propor sugestões para políticas públicas de preservação patrimonial não apenas em âmbito federal, mas em diferentes escalas, pois o tombamento foi adotado como instrumento por estados e municípios brasileiros, constituindo instrumento de preservação por excelência.

Assim, a problemática deste texto concentra-se na atribuição de valor aos dois exemplares de teatros brasileiros selecionados na lista. Entre os quatro processos pesquisados⁵ até o momento, dois tiveram parecer negativo (Teatro Arthur Azevedo e Teatro 4 de Setembro) e não foram tombados pelo IPHAN. O Teatro Sete de Abril, em Pelotas, teve seu parecer deferido, embora sob intenso debate e considerações. Isso justifica pesquisar qual foi o valor atribuído e as justificativas presentes nos pareceres do IPHAN para entender e questionar o papel do tombamento enquanto instrumento de preservação do patrimônio, pois o que o presente trabalho procura abordar é, justamente, qual era a noção de patrimônio defendida pela DPHAN na época e como foi aplicada nesses diferentes casos.

Conforme Poulot (2009, p. 12) bem coloca, “a história do patrimônio é amplamente a história da maneira como uma sociedade constrói seu patrimônio”. Portanto, é importante tecer algumas considerações sobre a trajetória da história da construção, da atribuição de valor e dos sentidos políticos do patrimônio (em sua relação intrínseca com a memória) para perceber como ele exprime a experiência temporal das sociedades que empreendem (ou empreenderam) processo de patrimonialização de seus bens (materiais e imateriais)

⁴ Os pedidos de tombamento de teatros indeferidos pelo DPHAN foram: Teatro Arthur Azevedo (MA), Teatro 4 de Setembro (PI), Teatro Alberto Maranhão (RN), Teatro Santa Rosa (PB), Teatro Deodoro (AL), Teatro Sete de Setembro (Penedo/AL), Teatro Dona Eugênia (Nova Friburgo/RJ), Teatro João Caetano (Itaboraí/RJ – demolido).

⁵ Teatro Sete de Abril, no Rio Grande do Sul; Teatro Arthur Azevedo, no Maranhão; Teatro 4 de Setembro, no Piauí; Teatro da Paz, no Pará.

culturais. É importante trilhar o caminho definido por Poulot (2012, p. 30): observar o “olhar erudito sobre obras e objetos materiais”, o que possibilita perceber a “historicização de uma sociedade” e sua relação com os “regimes de historicidade” em uma dimensão “ética e da estética” sobre o papel desempenhado pelos sujeitos que se debruçaram sobre a seleção, a preservação e a “emancipação ou a denegação” do patrimônio.

Compreender como esse patrimônio foi construído, os critérios utilizados para seu tombamento presentes nos seus processos de patrimonialização, pressupõe entender quem eram os sujeitos envolvidos nessa ação. Dessa forma, faz-se necessário observar que o SNT promoveu uma seleção prévia desses teatros, além do papel do SPHAN, que, após receber o pedido, reformulava e ressignificava o valor atribuído pelo SNT, decidindo quais desses bens entrariam para o rol de patrimônio nacional (essa etapa será o foco do trabalho). Não é possível deixar de lado o papel das comunidades locais e dos poderes públicos municipais que, ao menos nos processos já analisados, exerceram ou exercem importante papel para o tombamento dos teatros. Como essas esferas se relacionam e dialogam constitui importante elemento da pesquisa. Cabe tecer breves considerações sobre os grupos envolvidos na construção desse patrimônio.

O SNT foi criado em 1937 (Decreto-Lei n.º 92) por Getúlio Vargas e estava enquadrado em uma perspectiva de centralização política e cultural de seu governo. Entre as atribuições do SNT estavam: construção de teatros, organização e amparo a companhias teatrais e grupos amadores, incentivo para crianças e adolescentes, promoção do ensino e de obras de todos os gêneros, inventário da produção brasileira e portuguesa e publicação de peças teatrais (CAMARGO, 2017a; 2017b). A partir da década de 1960, embora marcada por um período de instabilidade política, a administração da cultura experimentou um momento positivo, com aumento do orçamento e a criação do Conselho Nacional de Cultura na gestão de Darcy Ribeiro no Ministério da Educação e Cultura. A verba destinada para o SNT chegou a superar a da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional entre 1963 e 1964 (CAMARGO, 2017b, p. 209).

No entanto “as incertezas do campo político refletiram-se diretamente na administração do SNT, que ficou sob o comando de três diretores entre 1961 e abril de 1964: Clóvis Garcia, Edmundo Moniz e Roberto Freire” (CAMARGO, 2017b, p. 218). Edmundo Moniz, nome que consta na solicitação dos pedidos de tombamento do conjunto de teatros encaminhados para o SPHAN em 1963, foi o único diretor que permaneceu por cinco anos na direção do SNT (durante o mandato de Juscelino Kubitschek e retornando por um curto período com João Goulart). Durante a direção de Clóvis Garcia houve uma preocupação em conhecer a situação dos teatros brasileiros, bem como desenvolver programas de construção, reformas e conservação dos teatros. Com o fim do governo Jânio Quadros, Edmundo Moniz assumiu o SNT e deu continuidade a algumas atividades empreendidas/propostas pela gestão anterior, destacando, para o presente trabalho, os planos de conservação e construção de teatros (CAMARGO, 2017b). Fazia parte da política da entidade conhecer, reconhecer e fortalecer o teatro nas diferentes regiões brasileiras, e essa solicitação dos tombamentos está inserida nessa lógica.

A preocupação com a preservação do patrimônio nacional também está relacionada com os desdobramentos da Revolução de 1930 e a instituição da ditadura do Estado Novo. A Constituição de 1937 já versava sobre o abrandamento do direito de propriedade em cidades históricas mineiras, submetendo a instituição da propriedade privada ao interesse coletivo. “Esse entendimento terminou viabilizando os processos de tombamento no país, instituídos por meio do Decreto-lei n. 25/1937”, principal instrumento jurídico utilizado pelo SPHAN, criado em 1936 (FUNARI; PELEGRINI, 2006, p. 44). Cabe ressaltar, como indica Chuva (2009), que o passado buscado pela nação que emergia com a ditadura de Vargas evitava o passado recente, especificamente questões como a escravidão e o genocídio dos povos indígenas. “No Brasil, designou-se como patrimônio histórico e artístico nacional, basicamente, aquilo que foi classificado como arquitetura tradicional do período colonial, representante ‘genuína’ das origens da nação” (CHUVA, 2009, p. 48).

Esses elementos vão nortear o olhar dos agentes do SPHAN, envolvidos na construção do passado da nação, que evitava tocar em feridas da história brasileira. A originalidade do passado colonial sustentava critérios técnicos, presentes nos processos analisados na década de 1960. O valor da originalidade, expresso na busca pela sobriedade e pela não interferência, tem em sua essência um caráter histórico que preza pela nação harmônica, ordeira e sem conflitos. Em 1960 o tombamento continuou como o principal instrumento de preservação. Embora Fonseca (2005, p. 188) indique que na década de 1960 estilos identificados com os séculos XIX e XX passaram a entrar no rol dos bens tombados pelo SPHAN, no caso dos teatros em questão o acentuado grau de descaracterização das edificações pautou o critério de indeferimento de alguns pedidos.

Embora estivesse ocorrendo uma abertura para o reconhecimento de outros elementos/estilos não necessariamente identificados com a arquitetura colonial brasileira, os critérios de análise adotados pelos técnicos do SPHAN no âmbito dos processos de tombamento desse conjunto de teatros ainda estiveram pautados na originalidade das edificações. Dessa forma, o reconhecimento do valor histórico dos teatros como autênticos exemplares do neoclassicismo novecentista reforçava a busca por uma unidade artística homogênea, que deveria se manter longe da influência de outros estilos arquitetônicos que não representavam o projeto de construção de uma identidade nacional celebrada no Brasil Imperial.

Depois de esclarecer algumas interlocuções envolvidas nos processos de preservação, teceremos considerações sobre alguns dos conceitos que norteiam a pesquisa. As discussões sobre o conceito de “valor” dos monumentos têm em Riegl (2013, p. 14) um precursor, pois para esse historiador da arte “o sentido e a importância dos monumentos não cabem às próprias obras em virtude da sua determinação originária, mas somos nós, modernos, quem lhes atribuí”. Partindo desse pressuposto, Riegl dedica-se a elucidar os valores atribuídos aos monumentos, que em sua época identificou como valor de antiguidade, histórico, artístico, de memória intencional, de uso, de novidade. Tais valores configuravam os discursos sobre o patrimônio (PRATS, 1983) que estavam presentes e orientavam as ações de estados e agentes da preservação, como restauradores, historiadores, artistas, eruditos, entre outros.

Suas considerações são retomadas por autores como Choay (2006), Poulot (2011) e Fonseca (2005). Esses autores reconhecem a importância das considerações de Riegl. Choay (2006) retoma algumas de suas ideias ao abordar a emergência e a configuração do conceito patrimônio, conforme entendemos hoje, que se manifestou a partir da Revolução Francesa. Despertado inicialmente para proteger o patrimônio de ações de vândalos que destruíam e saqueavam monumentos que, antes da revolução, haviam pertencido aos nobres e ao clero, logo assumiu também um caráter de proteção da história e da arte. Fonseca (2005, p. 68) avança o debate, observando que ao longo do século XX um novo elemento passou a interferir nos critérios de conservação e restauração: a adequação ao consumo cultural de massa. Essa realidade que se configurou ao longo da segunda metade do século XX, entre outras consequências, despertou diferentes comunidades, em diferentes escalas, para a potencialidade do patrimônio para a economia. Sua exploração foi, e continua sendo, importante fonte de lucro para diversos países.

Discutir o valor que é fundamentado em discursos sobre o patrimônio deve levar em consideração uma noção ampla do conceito de memória, pois ele é substrato, essência primordial dessa atribuição de valor. Especialmente se levarmos em consideração o tombamento enquanto instrumento essencial da preservação patrimonial brasileira, que assumiu alguns indicadores para atribuir valor e tombou o patrimônio nacional. Critérios como originalidade, por exemplo, nortearam as práticas de tombamento do SPHAN e estão intimamente relacionados com uma busca pela definição de qual seria o passado original brasileiro e, portanto, qual seria essa memória nacional.

Alguns autores são fundamentais para compreender a relação existente entre a memória e o patrimônio. Halbwachs (1976; 2006) formula o conceito de memória coletiva e de quadros sociais. Pollak (1989; 1992) adentra nas relações entre memória e identidade com base na noção de trabalho, de investimento memorial, bem como de silêncios e esquecimentos. Candau (2005; 2012) aprofunda a relação entre memória e identidade e formula conceitos como metamemória, sociotransmissores e mnemotropismo patrimonial. Traverso (2012) observa a relação de forças com base nos conceitos de “memórias fortes” e “memórias fracas”. Nora (1993) desenvolve o conhecido conceito “lugares de memória”. Hartog (1996; 2013) também contribui para o debate ao chamar atenção para o patrimônio enquanto formulação erudita da experiência temporal de uma comunidade, atuando na organização e no valor das categorias temporais (passado, presente, futuro).

É importante levar em consideração as críticas tecidas por Colacrai (2010) ao pensamento de Halbwachs, que com seu caráter positivista ignora possíveis conflitos e tensões em torno da memória. No entanto é indispensável partir de Halbwachs para debater o aspecto social da memória, pois foi esse sociólogo que chamou atenção para tal dimensão, e suas percepções ainda hoje marcam os debates nessa área de estudos. Entre suas contribuições mais importantes para pensar a construção da memória está o papel exercido pelos grupos sociais, os marcos, ou quadros sociais da memória e sua diferenciação entre memória e história. Com base em suas considerações é possível entender que a memória é rememorada a partir do presente, ou seja, são os interesses dos grupos no presente que orientam as buscas, as rememorações do passado, resignificando certas lembranças e possibilitando a elas que conquistem espaço, enquanto outras são esquecidas.

Para o presente trabalho, importa entender que as discussões sobre a patrimonialização dos teatros no período analisado atendiam a interesses que se desenrolavam no presente, adequados aos sujeitos envolvidos no processo. No entanto tal processo não ocorria sem tensões entre grupos locais, como os agentes da especulação imobiliária (como fica explícito no processo do Teatro Sete de Abril, em Pelotas, conforme será observado adiante) nas comunidades que empreendiam uma modernização na construção civil, possibilitando um maior índice de construções, valorizando as áreas centrais, o que levou sujeitos envolvidos com os teatros, com a cultura e com os poderes públicos locais a pressionar o SPHAN para agilizar a preservação – isso nos dois casos analisados observados no presente artigo. É interessante notar os diferentes “regimes de historicidade” (HARTOG, 1996; 2013) que envolviam os discursos sobre o passado nos centros urbanos – os empresários da construção civil e agentes do capital imobiliário defendendo a verticalização como elemento moderno e como o futuro das cidades, de um lado, e os guardiões da memória, agentes da preservação locais, de outro⁶.

Além dessas contribuições, Halbwachs (1976) também formula a noção de quadros sociais, a qual é uma base para outros autores que se dedicaram aos estudos do patrimônio. Esses quadros, eles mesmos substratos memoriais, constituem datas, lugares, linguagens próprias de determinado grupo social. Quanto mais unido for o grupo, mais forte são seus quadros sociais. São esses quadros que vão permitir aflorar certas lembranças. Eles permeiam grupos diversos, e os sujeitos participam de diferentes grupos ao longo de sua vida (família, escola, igreja, associações profissionais, políticas etc.). À medida que os elos enfraquecem

⁶ No caso do processo de patrimonialização do Teatro Sete de Abril, em Pelotas, a pressão empreendida pela modernização da área central (em que o teatro está inserido) é muito clara. Na página 70 do referido processo, o poder público local (prefeitura), ao reunir um conjunto de fotografias para enviar ao SPHAN, coloca a seguinte legenda em uma foto com o teatro em meio a dois prédios verticais em construção: “ao fundo o surto de construções que ameaçam a sobrevivência do teatro” (IPHAN, 1963a, p. 70).

(por meio do distanciamento do sujeito com determinado grupo – afastamento da escola, da igreja, etc.), os quadros perdem força, e a memória relativa ao grupo esvanece.

É possível compreender essa relação entre o SPHAN e os poderes públicos locais como quadros sociais (entendendo o SPHAN como um quadro profissional) distintos que se entrelaçam com o mesmo objeto (os teatros). Com raízes, valores e interesses diferentes, que configuravam um quadro de pensamento sobre a cultura, a memória e o patrimônio, esses dois grupos travavam diálogos que ora se encontravam, ora se desencontravam. Os bens selecionados para o tombamento eram uma representação do que os agentes do SPHAN (e do SNT, que realizou a primeira seleção) entendiam como memória nacional. Essa representação era fundamentada em critérios e valores próprios da entidade, mas que travavam diálogo com a representação dos grupos locais sobre sua própria história, que guardava relação íntima com a memória social das comunidades. Em ambos os casos os teatros eram uma representação memorial, funcionando como sociotransmissores desses valores que fundamentavam sua escolha pelo SNT com bens representativos da sociedade e do cenário do teatro brasileiro. Importa destacar que essa seleção implicou esquecer outros bens e, mesmo nos próprios processos, outros grupos, sujeitos e valores que se distanciavam das noções que formavam os quadros sociais de memória, tanto do SPHAN quanto dos agentes locais.

Nesse sentido, Halbwachs (2006) tece uma distinção entre a memória (orgânica, viva) e a história (objetiva, factual) que vai fundamentar, posteriormente, a noção de lugares de memória (NORA, 1993), por exemplo. Importante destacar que autores como Catroga (2001) e Traverso (2012) criticam esse distanciamento entre memória e história, admitindo que tal fronteira é mais elástica do que Halbwachs pensava. A história também é suscetível a interesses do presente, propensa a revisões e, acompanhando desdobramentos de estudos historiográficos, não é plenamente objetiva, como essa sociologia de raiz positivista queria fazer crer. Não obstante, os quadros sociais de memória são um importante ponto de partida para discutir patrimônio, pois permitem compreender os diferentes conjuntos de critérios e valores atribuídos na seleção desses bens.

A própria nação pode ser entendida como um quadro de valores e ideias, e o investimento, o trabalho de memória (POLLAK, 1992) em seus símbolos, alegorias e imagens, deve ser constante, caso contrário a memória perde força entre seus cidadãos. O patrimônio deve ser entendido como um desses investimentos, um trabalho de memória coletivo com o objetivo de legitimar uma determinada visão do passado, uma atribuição de valor aos bens patrimoniais. Dessa forma, o patrimônio sustenta uma “memória forte” (CANDAUI, 2012; TRAVERSO, 2012), com capacidade de afirmação na esfera pública, elaborada por especialistas, historiadores, arquitetos, museólogos. Está inserida em uma relação de força, pois os critérios utilizados para definição daquilo que deve ser tombado e passar a representar parte do quadro de memória da nação atendem aos grupos e interesses do presente em que foram elaborados, deixando de fora elementos que não vão ao encontro de suas definições.

Como já mencionado, dos 15 processos aventados pelo SPHAN em 1963, cabe tecer breves considerações sobre dois desses projetos com o intuito de demonstrar a necessidade de uma análise aprofundada sobre o próprio tombamento como instrumento de preservação. Os casos em questão são do Teatro Sete de Abril, que teve seu tombamento deferido em 1981, e o do Teatro Arthur Azevedo, que teve seu processo indeferido em 1993. Ambos os pedidos, como todos os outros, estavam inseridos na proposta de regionalização e reconhecimento dos teatros brasileiros em 1963, no entanto alguns tiveram seus pedidos negados.

A principal razão de indeferimento para o tombamento de edificações pelo SPHAN era a descaracterização dos imóveis, interna e sobretudo externa. O Teatro Sete de Abril havia

sofrido profundas alterações em sua fachada, como fica explícito na documentação que compõe o processo, e mesmo assim recebeu parecer favorável, o que indica a singularidade de seu processo. No parecer favorável de Lygia Martins Costa, com anuência de Lucio Costa, consta a dificuldade em aprovar o tombamento do teatro pelotense pela falta de um conjunto fotográfico mais consistente do edifício para análise (especialmente da área interna, que corria o risco de sofrer alterações por conta do funcionamento de um cinema naquele período). No entanto, no entendimento dos dois, o aspecto interno estava quase intacto; já no que tange à fachada “a documentação remetida demonstra modificações mais sérias e mais trabalhosas” (IPHAN, 1963a, p. 81).

O Teatro Sete de Abril foi fundado em 1831 e sofreu alterações na fachada em 1916, quando elementos de *art nouveau* e *art déco* começaram a aparecer na arquitetura pelotense. O parecer só foi favorável mediante a intervenção do poder público local, que se comprometeu, com a ajuda do Ministério da Educação e Cultura (MEC), a começar uma obra de restauração (uma reforma, na verdade), para devolver ao prédio suas condições “originais”. Foi só com essa condição de devolver ao teatro “o estilo sóbrio e elegante” conferido pelo arquiteto alemão Eduardo Von Kretschmar, com “as referências estrangeiras” próprias de Pelotas e do Rio Grande do Sul, que o SPHAN, na posição de Lygia Martins e Lucio Costa, concederam parecer favorável ao tombamento.

Construído no auge do ciclo maranhense do algodão, o Teatro Arthur Azevedo foi inaugurado em 1817, após dois anos de obras financiadas pelos comerciantes portugueses Eleutério Lopes da Silva Varela e Estevão Gonçalves Braga. César Marques (1870, p. 170) registra que a casa de espetáculos recebeu primeiramente o nome de Teatro União, e por ocasião da sua abertura foi marcado pela atuação de uma companhia de teatro lisboeta. Durante a primeira metade do século XIX o teatro atingiu seu esplendor recebendo companhias francesas e italianas. Entre 1841 e 1845 o Teatro União foi alugado à Sociedade Dramática Maranhense, período que ficou registrado na história das artes plásticas do Maranhão pela atuação de cenógrafos como Antônio Braule, Giovane Verene, Chapelain, Gino Bozeti e João Manoel da Cunha. Este último ficou famoso por pintar cenários para a ópera “Trovador”, “Rigoletto” e “Norma” e por ter revelado artistas como Apolônia Pinto. Após nova mudança de nome, em 1852 passou a se chamar Teatro São Luís; sofreu inúmeras reformas internas e estruturais, recebendo em 1922 a denominação final de Teatro Arthur Azevedo, em homenagem ao teatrólogo homônimo.

Examinando essa breve trajetória histórica do Teatro Arthur Azevedo, é possível compreender as motivações do seu pedido de tombamento solicitado em 1963 por Edmundo Ferrão Moniz Aragão, diretor do SNT. O início desse processo de tombamento está inserido em um cenário político bastante elucidativo, o que permite uma reflexão sobre o papel da DPHAN na política nacional de cultura desenvolvida no período da ditadura militar (1964-1985). O SNT, órgão fundado em 1937 como um dos pilares da política cultural nacionalista de Vargas, foi incluído durante os primeiros anos do regime militar na agenda do Conselho Federal de Cultura (CFC), criado em 1966 como parte de uma política cultural oficial. Segundo Natália Fernandes (2013, p. 174), além do controle e da censura de manifestações contra o governo e o investimento em infraestrutura de telecomunicações, o regime militar preocupou-se com a criação de órgãos governamentais destinados a planejar e implementar ações culturais integradas à ideologia do Estado.

Nesse âmbito o CFC propôs a criação de conselhos estaduais e municipais de cultura, cujo objetivo central era a regionalização de instituições (arquivos, bibliotecas, galerias de arte e outros), para a composição de representações locais da cultura e a formulação de uma

rede de controle para essas esferas (RODRIGUES, 1996, p. 23). Consideramos, portanto, que a iniciativa do diretor do SNT em fazer um mapeamento dos teatros que possuíam valor histórico, e que por isso estavam aptos ao tombamento, pode ser caracterizada de alguma forma como uma estratégia de controle e inserção desses espaços em uma política nacional de cultura. Essa constatação é feita com base na declaração de Edmundo Aragão, ao mencionar que “o tombamento dessas casas de espetáculos virá preservá-las da natureza partidária e política e também de modificações de boa vontade, mas sem a orientação técnica e artística indispensáveis a tais trabalhos” (IPHAN, 1963c, p. 1). A indicação dos 15 teatros históricos incluídos na lista do diretor do SNT demonstra uma preocupação do governo federal com o controle da produção teatral, como cita Edécio Mostaço (2014, p. 3):

O teatro, no curso da década de 1960, constituiu-se num dos principais focos de atuação da intelectualidade [...], devido à atuação de vários conjuntos profissionais de qualidade, a década de 1960 conheceu um crescimento e rápida expansão da importância e abrangência da atividade teatral.

A justificativa para o primeiro indeferimento do pedido de tombamento do Teatro Arthur Azevedo define a postura adotada pela DPHAN para compor a política de preservação do patrimônio cultural no Brasil. Em documento emitido em 14 de agosto de 1969, a chefe da Seção de Arte, Lygia Martins Costa, emite o seguinte laudo técnico:

O Teatro Arthur Azevedo de S. Luís, Maranhão, diante da documentação remetida à DPHAN pelas autoridades estaduais, não apresenta qualidade que justifique tombamento **nacional**. Embora construído de 1815 a 1817, sofreu restaurações desfiguradoras seguidas e marcantes, não mais se enquadrando nos termos do art. 1.º do Decreto-lei n.º 25 de 30 de novembro de 1937 (IPHAN, 1963c, p. 12).

Contudo a servidora da DPHAN deixa claros no texto a classificação de bens culturais de acordo com sua representatividade artística, que parece atender diretamente ao distintivo nacional, e o histórico que deveria compor o patrimônio **estadual**, reforçando a identidade histórica local. Essa conclusão pode ser reforçada por outro trecho do mesmo laudo quando Lygia Costa cita: “[...] no panorama do Estado ou do Município ele [Teatro Arthur Azevedo] certamente representa um elemento a ser preservado, por ter sido o 1.º teatro de vulto construído intencionalmente” (IPHAN, 1963c, p. 12). No entanto, como ainda ressalta a técnica, as políticas locais de preservação necessitavam de uma estruturação, sobretudo de caráter jurídico, que se alinhasse às demandas de preservação da DPHAN.

Apreciando os liames desse processo, é possível encadear algumas reflexões sobre o uso do tombamento como ferramenta da política de preservação no Brasil. Em primeiro lugar este estudo de caso nos permite um diálogo com autores que aprofundaram pesquisas sobre o tema e afirmam que o tombamento produziu uma espécie de consagração do patrimônio e que, apesar da sua aplicação segundo critérios ideológicos, se transformou em um instrumento eficaz de reconhecimento do patrimônio cultural⁷. As justificativas para

⁷ Para entender mais sobre a abordagem jurídica do tombamento, ver: 1) PEREIRA, Júlia Wagner. O tombamento: de instrumento a processo na construção de uma ideia de nação. In: CHUVA, Márcia Romeiro; NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. **Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ, 2012; 2) SOARES, Inês Virgínia Prado. **Direito ao (do) patrimônio cultural brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Fórum, 2009; 3) CASTRO, Sônia Rabello. **O Estado na preservação de bens culturais**. Rio de Janeiro: Renovar, 1991.

o indeferimento do tombamento do Teatro Arthur Azevedo são fundamentadas em dois princípios: um que evidencia uma clara hierarquização dos bens culturais de acordo com uma escala de valores, em que o valor artístico se sobressai ao histórico; o outro princípio fala da intenção de demarcar as competências das esferas de proteção, de acordo com uma escala de representatividade dos bens culturais para o patrimônio nacional. A chefe da Seção de Artes ratifica essa conclusão afirmando:

[...] é de se esperar que o Estado ou o município decida a criação de um serviço permanente de defesa de seu patrimônio histórico e artístico [...] que partiria da consolidação das leis municipais protetoras já existentes, e rumaria para a responsabilidade efetiva da proteção dos bens culturais imóveis e móveis da região (IPHAN, 1963c, p. 13).

No entanto na análise dos casos de patrimonialização dos teatros históricos que teve início na década de 1960 cabe ainda outra ressalva. Se compararmos o indeferimento do pedido do Teatro Arthur Azevedo com outro que teve sua solicitação deferida é possível compreender a escala de valores formativos dessa política de proteção. Dos 15 teatros incluídos na lista submetida à DPHAN em 1963 pelo então diretor do SNT, oito foram indeferidos e sete foram aprovados pelo Conselho Consultivo. Verificamos que os pedidos rejeitados estão relacionados a casos de descaracterização, abandono pelo poder público municipal, não enquadramento nos critérios artísticos predefinidos pela DPHAN e a inclusão do bem cultural na modalidade conjunto histórico e artístico, como foi o caso do Teatro Arthur Azevedo⁸. Apreciando a justificativa da aprovação do tombamento do Teatro Amazonas, localizado em Manaus, confirmamos que os critérios fixados pelo SPHAN no Decreto-lei n.º 25/1937 demarcam o interesse por monumentos vinculados a fatos memoráveis da história do Brasil. Assim,

O Teatro Amazonas, construído nos fins do século passado, na cidade de Manaus, Capital do Estado do Amazonas, não se destaca apenas como monumento de arquitetura artística, mundialmente conhecido; mas, para o povo, representa uma epopeia e se realça como um símbolo. Época de luta por um ideal de grandeza; epopeia do domínio do Brasil sobre a mais vasta extensão da Bacia Amazônica (IPHAN, 1963b).

Podemos ainda questionar a eficácia do tombamento, partindo de uma inquietação: se a inscrição do bem cultural em um dos quatro Livros de Tombo do IPHAN é a condição básica para sua inclusão em uma política de preservação, não seria equivocado o indeferimento de solicitações cujos bens se encontram descaracterizados ou degradados justamente pela falta de um instrumento acautelamento? A justificativa para o indeferimento dos oito processos de tombamento dos teatros históricos citados anteriormente foi a descaracterização dos elementos artísticos e a falta de uma política de gestão local para o patrimônio histórico. A hierarquização evidenciada nos processos de tombamento determinou, naquele momento, uma memória coletiva seletiva, que priorizou apenas bens culturais que se encaixavam na narrativa da “história da nação”. Como sugere Fonseca (2005, p. 181-182), o patrimônio nessa conjuntura é ressemantizado com base na atribuição de valor artístico e histórico, o que lhe confere excepcionalidade e sentido universal.

⁸ O Teatro Arthur Azevedo está incluído na área do Conjunto Histórico e Artístico de São Luís, tombado em 1974.

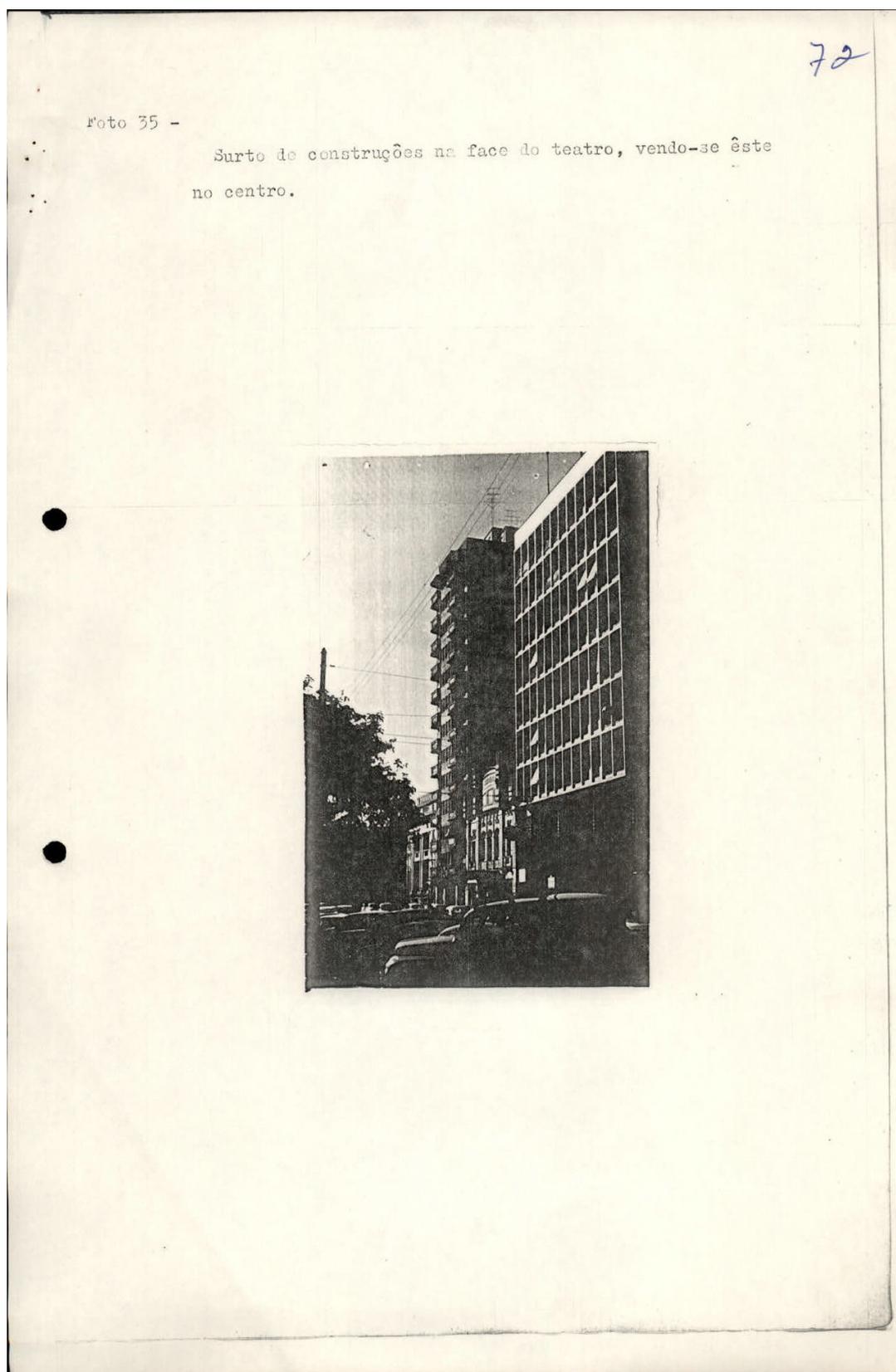
Finalmente, concluímos que o tombamento foi o primeiro dispositivo com efeito jurídico que sistematizou o processo de reconhecimento e gestão do patrimônio cultural, de acordo com a política de preservação vigente. Concordamos que o conceito de doxa (o conjunto de noções, valores e leis que sustenta o tombamento enquanto instrumento legal), desenvolvido por Márcia Chuva, faz sentido dentro da conjuntura em que se naturalizou a ação do Estado como agente produtor de políticas públicas para o patrimônio. Um exame descontextualizado da dinâmica de atuação do IPHAN não é válido, na medida em que compreendemos as diversas fases e circunstâncias políticas pelas quais essa instituição passou. A análise do tombamento deve ser, portanto, precedida de uma ambientação, de uma identificação dos agentes envolvidos no processo, dos interesses políticos e administrativos em pauta e dos critérios de valores vigentes no período em questão.

A análise dos dois processos justifica um trabalho de investigação histórica dos processos de patrimonialização desses bens sob a luz do debate sobre os discursos patrimoniais que fundamentam os valores do patrimônio, seguindo a perspectiva de Riegl (2013). Além desse caminho, outros se desdobram na presente pesquisa. A abordagem de diferentes escalas busca elucidar os meandros da relação entre a DPHAN, ou mesmo o SNT, e os poderes locais estabelecidos. O papel do poder local, com uma atribuição de valor aos bens diferente daquela concedida pela DPHAN, que respaldava seu discurso em uma justificativa técnica, obedecendo a determinados critérios, deve ser levado em consideração. Por exemplo, entre os ofícios do Gabinete do Prefeito de Pelotas constavam declarações que atribuem ao Teatro Sete de Abril valor de “testemunho inequívoco do amor do povo pela cultura – expressão viva de pensar, sentir e agir dos pelotenses”, destacando o fato de o teatro pertencer “a uma família tradicional de Pelotas” e ter sido “[...] cenário, no decorrer de 138 anos, dos mais gratos acontecimentos artísticos, sociais e políticas da nacionalidade” (IPHAN, 1963a, p. 17). Essa diferença na valorização do patrimônio, em suas diversas escalas, é notável.

Em todos os processos, a DPHAN solicita fotografias internas e externas dos bens, pois esse era o principal meio para o conhecimento das edificações e de sua situação dentro do conjunto urbano que as cercava. Esse aspecto constitui outro desdobramento. A emissão dos pareceres dependia, em grande parte, do conjunto de fotografias enviadas, que permitia uma construção visual desses bens. Analisar a construção dessas séries fotográficas anexadas aos processos torna-se importante, pois a fotografia é uma seleção, um recorte visual de um campo muito mais amplo. Também importa levar em consideração aquilo que não está presente nas imagens, o que ficou fora da seleção do quadro que compõe a imagem.

Conforme Chuva (2009) indica, o SPHAN foi criado em 1937 com o objetivo de selecionar e proteger aquilo que deveria ser compreendido como patrimônio histórico e artístico nacional, e a fotografia foi amplamente utilizada na instituição com essa finalidade. Embora seja necessário levar em consideração as diferentes fases de desenvolvimento tecnológico dos aparatos fotográficos disponíveis em cada período desde fins da década de 1930, a fotografia era um dos meios essenciais para observar os bens avaliados (CHUVA, 2009). Obviamente essa observação deve ser entendida como uma construção, realizada por meio da seleção daquilo que era entendido como importante o suficiente para fazer parte do rol do patrimônio e da arte brasileira.

Figura 1 – Uma das fotos do Teatro Sete de Abril anexadas ao processo de tombamento



Fonte: IPHAN (1963a, p. 72)

A fotografia estava, de acordo com Chuva, submersa nessa visão sobre o patrimônio. Tal concepção orientava o recorte, a seleção do que deveria ser visualizado nas imagens e o que deveria permanecer invisível e, portanto, esquecido. Fonseca e Cerqueira (2008) afirmam que as fotografias produzidas pelo IPHAN foram mais do que um mero instrumento de trabalho, pois estavam articuladas com as concepções de patrimônio adotadas pelo instituto. Ou seja, desde a sua criação em 1937 até o século XXI, o entendimento sobre o que é e o que deve ser patrimonializado passou por significativas mudanças, alterando o próprio papel e o sentido da fotografia nos processos de patrimonialização movidos pelo IPHAN, embora o caráter de documento tenha permanecido inerente ao uso das fotos durante o século XX: “eram as fotografias que viabilizavam os estudos dos bens culturais espalhados pelo Brasil, objetos de análise para tombamento” (FONSECA; CERQUEIRA, 2008, p. 24).

O processo de patrimonialização do Teatro Sete de Abril mobilizou 39 imagens, entre fotografias antigas e recentes, destacando seu traçado original (incluindo uma gravura), fotografias de seu interior e várias produzidas durante o processo de tombamento. Dessas imagens, 13 eram recentes, retratando o teatro e seu entorno, destacando, como na figura 1, a ameaça que a edificação sofria por conta do surto de construções da área central.

O processo de patrimonialização do Teatro Arthur Azevedo apresenta 27 imagens da edificação. Diferentemente do teatro de Pelotas, só foram exibidas imagens recentes (produzidas durante o processo) e coloridas. São imagens mais nítidas que mostram a localização do prédio e seu interior, como indicado na figura 2.

A memória edificada dos teatros insere-se na lógica destacada por Chuva (2009) – uma vertente branca, portuguesa (envolvendo algumas exceções, como no caso do Teatro Sete de Abril, em que os elementos estrangeiros – alemão, no caso – eram considerados originais) predominava sobre os valores arquitetônicos, artísticos e históricos dos técnicos da DPHAN. É preciso observar, como mencionado anteriormente, o que ficava de fora dessa visualidade que se apresentava aos técnicos nas fotografias, mas não apenas nelas. Em Pelotas, por exemplo, é de amplo conhecimento dos historiadores o papel da escravidão na construção civil (GUTIERREZ, 2001; ROSA, 2012), e esse elemento não é mencionado no processo de patrimonialização do Teatro Sete de Abril. Isso ocorre tanto em função dos limites de acesso ao conhecimento dos bens pelo SPHAN quanto das seleções da memória operadas em âmbito local, que excluíam esses elementos nas correspondências trocadas com o órgão nacional.

Nesse sentido, é fundamental observar os elementos que ficaram de fora dessa memória da nação, como coloca Chuva (2009). A pesquisa da patrimonialização desses teatros deve se debruçar sobre as realidades históricas locais, entender a conformação urbana dessas cidades para revelar o caráter social da construção dos valores atribuídos aos bens. A eleição da memória envolve uma seleção que é também política (CHAGAS, 2009) e, por isso mesmo, está inserida nas relações de poder que se manifestam de diferentes formas nas diversas escalas de análise já mencionadas. Essas são as relações entre as “memórias fortes”, com capacidade de serem legitimadas pela história, pelos políticos e gestores da cultura, e as “memórias fracas” (TRAVERSO, 2012), dos grupos alijados do poder, que só sobrevivem por outros meios que não os convencionais.

Figura 2 – Fotos do Teatro Arthur Azevedo anexadas ao processo de tombamento



Fonte: IPHAN (1963c, p. 29)

REFERÊNCIAS

- CAMARGO, Angélica Ricci. Arquivos institucionais e a história do teatro no Brasil: o caso do Serviço Nacional de Teatro (SNT). **Revista Sala Preta**, v. 17, n. 2, 2017a.
- CAMARGO, Angélica Ricci. **Por um Serviço Nacional de Teatro**: projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964). 2017. 397 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017b.
- CANDAU, Joël. **Antropologia da memória**. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.
- CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Coimbra: Quarteto, 2001.
- CHAGAS, Mário. Memória política e política da memória. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade; Unesp, 2006.
- CHUVA, Márcia. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- COLACRAI, Pablo. Releyendo a Maurice Halbwachs. Una revisión del concepto de memoria colectiva. **La Trama de la Comunicación**, Rosário, v. 14, p. 63-73, 2010.
- FERNANDES, Natalia Morato. A política cultural à época da ditadura militar. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, v. 3, n. 1, p. 173-192, jan.-jun. 2013.
- FONSECA, Brenda Coelho; CERQUEIRA, Telma Soares. Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN (1937-1987). In: LIMA, Francisca Helena Barbosa et al. (coord.). **A fotografia na preservação do patrimônio cultural**: uma abordagem preliminar. Rio de Janeiro: IPHAN; COPEDOC, 2008.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; MINC-IPHAN, 2005.
- FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GUTIERREZ, Ester J. B. **Negros, charqueadas e olarias**: um estudo sobre o espaço pelotense. Pelotas: Editora UFPel, 2001.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Mouton, 1976.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HARTOG, François. Tempo e História: “como escrever a história da França hoje?”. **História Social**, Campinas, n. 3, 1996.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Processo n.º 640-T-63**. Rio de Janeiro, 1963a. Arquivo Central do IPHAN, Seção Rio de Janeiro.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Processo n.º 693-T-63** – Teatro Amazonas. 1963b. Seção de História, fl. 4. Disponível em: <http://acervodigital.iphan.gov.br>. Acesso em: 16 set. 2019.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Processo n.º 694-T-63**. Rio de Janeiro, 1963c. Arquivo Central do IPHAN, Seção Rio de Janeiro.

MARQUES, César. **Dicionário histórico-geográfico da província do Maranhão**. Maranhão: Typographia do Frias, 1870. p. 170.

MOSTAÇO, Edécio. O teatro e a política do governo. **Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 62, p. 1-13, jun. 2014.

NORA, Pierre. Entre memória e história A problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, 1993.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, 1989.

POULOT, Dominique. A razão patrimonial na Europa do século XVIII ao XXI. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 34, 2012.

POULOT, Dominique. Cultura, História, valores patrimoniais e museus. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 27, n. 46, 2011.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no ocidente, séculos XVIII-XIX: do monumento aos valores**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PRATS, Llorenç. Concepto y gestión del patrimonial local. **Cuadernos de Antropologia Social**, n. 21, 2005.

PRATS, Llorenç. El concepto de patrimonio cultural. **Politica y Sociedad**, v. 27, 1983.

REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (org.). **Dicionário IPHAN de patrimônio cultural**. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete).

RIEGL, Aloïs. **O culto moderno dos monumentos**. Lisboa: Edições 70, 2013.

RODRIGUES, L. C. **A “Era Funarte”**: governo, arte e cultura na década de 70 no Brasil. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

ROSA, Estefânia Jaékel da. **Paisagens negras**: arqueologia da escravidão nas charqueadas de Pelotas (RS, Brasil). Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

TRAVERSO, Enzo. **O passado, modos de usar**. História, memória e política. Lisboa: Edições Unipop, 2012.